

Medellín, mayo de 2014

**DE LA GUITARRA ANDINA COLOMBIANA A LA GUITARRA CLÁSICA Y  
VICEVERSA**

---

**Monografía como proyecto final de la maestría en Guitarra Clásica**

Raúl Fernando Madrid Sanz

Asesor: Mg. Alejandro Valencia

UNIVERSIDAD EAFIT  
ESCUELA DE CIENCIAS Y HUMANIDADES  
MAESTRÍA EN MÚSICA  
MEDELLÍN – COLOMBIA  
2014

## TABLA DE CONTENIDO

<b>1. PROBLEMA.....</b>	<b>4</b>
<b>2. JUSTIFICACIÓN.....</b>	<b>5</b>
<b>3. OBJETIVO GENERAL.....</b>	<b>6</b>
<b>4. OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....</b>	<b>7</b>
<b>5. MARCO DE REFERENCIA</b>	
5.1. SINOPSIS DE ASPECTOS HISTÓRICOS DE LA GUITARRA EN COLOMBIA.....	8
5.2. DESCRIPCIÓN BREVE DE ASPECTOS HISTÓRICOS DEL MOVIMIENTO NACIONALISTA COLOMBIANO.....	14
5.3. DESCRIPCIÓN BREVE DE LOS RITMOS DE LAS OBRAS PROPUESTAS.....	18
Vals.....	20
Pasillo.....	21
Guabina.....	22
5.4. SINOPSIS DE ASPECTOS RELEVANTES DEL TRÍO TÍPICO ANDINO COLOMBIANO.....	23
5.5. ASPECTOS BIOGRÁFICOS DE GENTIL MONTAÑA Y CLEMENTE DÍAZ.....	27
Gentil Montaña.....	28
Clemente Díaz.....	30
<b>6. PARTITURAS.....</b>	<b>31</b>
VAGO RECUERDO (Vals).....	33
MELODIA TRISTE (Pasillo).....	38
VEREDITA (Guabina).....	40

<b>7. ALGUNOS ASPECTOS TÉCNICOS DESARROLLADOS EN LAS OBRAS</b>	
7.1. VAGO RECUERDO.....	43
7.2. MELODÍA TRISTE.....	47
7.3. VEREDITA.....	50
<b>8. CONCLUSIONES.....</b>	<b>52</b>
<b>9. BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>54</b>

## **1. PROBLEMA:**

En Colombia existe desde mediados de los años 80 el pregrado formal universitario de Maestro en Guitarra o título similar dependiendo de la institución otorgante. Dentro de los currículos a través de las casi 3 décadas de formación, se nota falta de estímulo para la producción y ejecución de versiones de música de tradición popular de la zona andina colombiana en contraposición con la minuciosa profundización que se hace del repertorio clásico universal. Siendo los ritmos nacionales andinos irrefutablemente derivados en gran parte de la música europea por factores socioculturales como la colonización española, se hace necesario adentrarse en una estilística propia de la guitarra andina colombiana utilizando los cánones de la técnica guitarrística convencional pero conservando recursos interpretativos que hagan de estas versiones un punto de partida que ayude a consolidar un estilo colombiano. Hay excelentes guitarristas que se han dedicado a componer y a arreglar música colombiana para este instrumento, como es el caso de los maestros Gentil Montaña y Clemente Díaz, quienes han generado entusiasmo en los alumnos en formación; sin embargo, el mecanismo más utilizado para promover el estilo musical “por ahora” de los entusiastas guitarristas es el contacto en encuentros, tertulias y concursos de este género, en los que se percibe un aire de empirismo y tradición oral en el proceso. Se reconoce sin embargo que este mecanismo es válido para mantener viva la tradición y el folclor pero insuficiente para promover la difusión y la edición de partituras y para elevar la técnica de instrumentación al nivel de la guitarra clásica contemporánea.

## **2. JUSTIFICACION:**

La guitarra es un instrumento muy importante en los conjuntos instrumentales de música andina colombiana. Se conecta con el folclor y las tradiciones regionales que son fuentes lógicas de retroalimentación musical, además de ser un instrumento universal y evolucionado que se mueve en las esferas de la música culta. Siendo la música andina colombiana derivada en gran parte de la influencia europea de música erudita, debe estimularse a los estudiantes universitarios de guitarra clásica para la ejecución de piezas musicales de esta zona con niveles técnicos suficientes para sustentar un estilo académico de vocación nacionalista; y para los que tengan la capacidad de componer, arreglar y editar música para el instrumento, a que difundan los recursos que proceden de las músicas tradicionales. Todo esto afianzará un consenso técnico, compositivo e interpretativo en el ambiente académico que sirva para ampliar las fronteras del repertorio guitarrístico colombiano.

### **3. OBJETIVO GENERAL:**

Identificar patrones rítmicos, melódicos y técnicos que generen recursos musicales guitarrísticos de estilo colombiano de vocación nacionalista, que serán desarrollados en dos arreglos y una composición propias, que impliquen un nivel de ejecución de un guitarrista de formación académica de competencia internacional.

#### **4. OBJETIVOS ESPECÍFICOS:**

- Describir aspectos históricos importantes de la guitarra en Colombia.
- Exponer breve descripción del desarrollo histórico del movimiento nacionalista colombiano.
- Exponer breve descripción de los ritmos en los que fueron concebidas las obras a desarrollar.
- Exponer breve descripción de aspectos relevantes del desarrollo del trío típico andino colombiano (bandola- guitarra- tiple), como uno de los puntos de partida del lenguaje de la guitarra nacional.
- Resaltar aspectos biográficos de Gentil Montaña y Clemente Díaz.
- Escribir tres arreglos (entre ellos una composición propia) para guitarra solista. Las obras en mención son: Vago Recuerdo (vals) de mi autoría, Melodía Triste (pasillo) del compositor León Cardona y Veredita (guabina) del compositor Luis Uribe Bueno.
- Resaltar algunos aspectos técnicos desarrollados en los arreglos de estas obras.
- Incluir estas 3 piezas en mi recital de grado.

## **5. MARCO DE REFERENCIA**

### **5.1 SINOPSIS DE ASPECTOS HISTÓRICOS DE LA GUITARRA EN COLOMBIA**

La guitarra ha tenido una evolución de milenios, según se deduce de testimonios hallados en Egipto y en culturas del Asia Menor, de aproximadamente 5.000 años A.C. Su nombre es greco romano (Kithara).

Pocos datos y múltiples transformaciones dificultan rastrear con precisión el proceso por el cual se originó el instrumento que conocemos como Guitarra. Históricamente se reconoce que el antiguo laúd árabe dio origen a la guitarra de cuatro órdenes, que fue introducida por los árabes a España hacia el siglo X y se dispersó por Europa a finales del siglo XIV<sup>1</sup>. Probablemente la variedad que en la Edad Media se designaba como guitarra, y posteriormente vihuela, derivó en la guitarra actual (península ibérica). La vihuela no es un instrumento, sino un nombre, que desde el siglo XIII al XVIII denomina diversos instrumentos, entre ellos la guitarra.<sup>2</sup> Este instrumento servía para tocar la música de laúd (con su especial técnica). La vihuela entonces, adquirió popularidad por ser su técnica más fácil que la del laúd y por ser más portátil. Algunas interesantes frases textuales concernientes a hechos históricos mencionados por el maestro uruguayo Eduardo Fernández en su conferencia “Historia de la Guitarra” en el I Encuentro Internacional de Guitarra COMPENSAR en Bogotá en el año 2000 son las siguientes:

---

<sup>1</sup> Londoño, María Eugenia. Tobón, Alejandro. 2004. Bandola, tiple y guitarra: de las fiestas populares a la música de cámara. Num 7, vol 4, enero –junio. ARTES – LA REVISTA

<sup>2</sup> Chapman R. 1998. Guía Completa del guitarrista. Editorial Diana. México, p 14-20



- En España había poca aceptación del laúd por ser un instrumento de origen moro.
- Gran cantidad de vihuelistas y laudistas utilizaron la tablatura porque no sabían solfear.
- Hubo marginalización de la guitarra en alguna parte de su historia a consecuencia de la tablatura.
- Gran parte del repertorio de laúd se puede tocar en guitarra.

Las vihuelas fueron introducidas al Nuevo Mundo principalmente a través de Puerto Rico, y fueron los primeros instrumentos de amplia disponibilidad y distribución en esta región. La aparición del primer documento en donde se cita la música de cuerda pulsada en el Nuevo Reino de Granada data de 1550 en la obra de Juan de Castellanos "Elegía de Varones Ilustres".

De igual manera en "El Carnero", obra literaria de Juan Rodríguez Freile, se narra la existencia de la vihuela en Colombia hacia el año 1571.<sup>3</sup>

La guitarra barroca es la continuadora directa de la vihuela. Este instrumento se tocaba más rasgueado y tenía menos polifonía que su predecesor. De esta guitarra surgen en América Latina otros instrumentos como el tiple, tres, cuatro.<sup>4</sup>

Dentro de los estudios académicos de la guitarra llegan a Bogotá en el año 1576 obras escritas de compositores como Milán, Daza, Valderrábano, Narváez, Bermudo y cabe destacar la "Orphenica Lyra" de Miguel de Fuenllana y "El Vergel de Música" de Martín de Tapia.<sup>5</sup> En este contexto histórico hay que mencionar que

---

<sup>3</sup> Guevara, Edwin. 2009. La Guitarra en Colombia. Arca de Música: Revista de Música Tradicional y Cultura. <http://www.arcademusica.com/0000009a521202e0a/0000009a5511c6552.html/>. Consultado en Abril de 2014.

<sup>4</sup> Notas personales tomadas en Mayo/2000 de la conferencia Historia de la Guitarra dictada por el Maestro Eduardo Fernández en el I Encuentro Internacional de Guitarra COMPENSAR- Bogotá

<sup>5</sup> Guevara, Edwin. 2009. La Guitarra en Colombia. Arca de Música: Revista de Música Tradicional y Cultura. <http://www.arcademusica.com/0000009a521202e0a/0000009a5511c6552.html/>. Consultado en Abril de 2014.

la llegada de los Jesuitas a Colombia se produjo a principios del siglo XVII para luego fundar su primer colegio en Bogotá en el año 1604.

La época clásica de la guitarra se determinó cuando aparecieron sus seis órdenes simples (cuerdas), caja pequeña y tensión más suave, cuyos cambios fueron acogidos rápidamente en el siglo XVIII. Más adelante se destaca Antonio de Torres quien fue un luthier considerado el padre de la guitarra clásica moderna. Hacia 1850 empezó su trabajo. Uno de sus aportes principales fue el refinamiento de los soportes estructurales de la guitarra incluyendo varas extendidas bajo la tapa armónica. Estas innovaciones influyeron en la mejoría del volumen y calidad del sonido. Por esta misma época el francés Napoleón Coste se convertiría en el máximo exponente del Romanticismo en la guitarra.

La tradición académica guitarrística colombiana ganó interés en la segunda mitad del siglo XIX, a partir de la influencia artística de un grupo de guitarristas españoles emigrados entre 1850 y 1893, entre ellos Gaspar Sagreras, Carlos García Tolsa y Antonio Jiménez Manjón.<sup>6</sup>

En Europa se destacó Francisco Tárrega (1852-1909), quien fue gran maestro de la técnica interpretativa tradicional además de enriquecer el repertorio con numerosas composiciones y famosas transcripciones de la obra para piano de Isaac Albéniz. Fue el maestro de Emilio Pujol y éste de Alberto Ponce, quien posteriormente fue docente en Francia del guitarrista Ramiro Isaza, músico colombiano, quien al regresar al país inicia la cátedra de Guitarra con título profesional otorgado por la Universidad nacional en Bogotá (1986).

Otro hecho relevante, fue la presencia del guitarrista español Andrés Segovia en Bogotá en el año 1950. Este excelente intérprete se especializó en el repertorio neoclásico de los compositores españoles Federico Moreno Torroba, Joaquín

---

<sup>6</sup> Perilla, José. 2013. Ausencia de la Guitarra Clásica en Colombia entre los siglos XIX y XX. Señal Memoria. <http://www.senalmemoria.gov.co/index.php/home/los-archivos-nos-cuentan/item/957-ausencia-de-la-guitarra-cl%C3%A1sica-en-colombia-entre-los-siglos-xix-y-xx>. Consultado en abril de 2014.

Turina y Joaquín Rodrigo; el italiano Mario Castelnuovo Tedesco, el mexicano Manuel Ponce y el brasilero Heitor Villalobos. A Segovia se le atribuye el hecho de que la guitarra empezó a ser aceptada como instrumento de concierto en el siglo XX.

Cabe recordar que dentro del casi nulo repertorio para guitarra solista escrito en Colombia durante la primera mitad del siglo XX, se incluye la 'Pequeña suite', op. 80 No.1 que Guillermo Uribe Holguín dedicó a Segovia, nunca interpretada por el guitarrista.<sup>7</sup>

Otra gran figura europea de la guitarra ejerció influencia en el mismo siglo. Se trata del inglés Julian Bream, intérprete que abarcó el repertorio universal y se destacó por ser un gran laudista. Varios compositores contemporáneos crearon obras para ser estrenadas por Bream. Interpretó con virtuosismo a compositores británicos como el renacentista John Dowland y contemporáneos como Benjamín Britten, Lennox Berkeley y William Walton, además de compositores latinoamericanos como Agustín Barrios Mangoré.

En el caso específico de Latinoamérica hay que mencionar a sus figuras más importantes: Alirio Díaz, Agustín Barrios Mangoré y Leo Brower.

En Colombia, con el auge de la guitarra en el siglo pasado, y antes de la profesionalización de la cátedra universitaria, se iniciaron escuelas de guitarra en el país. Es merecido resaltar al maestro Alfonso Valdiri Vanegas por la fundación de la Cátedra de Guitarra en el Conservatorio Antonio María Valencia en 1956 en Cali y al maestro Daniel Baquero Michelsen por ser precursor de la cátedra del instrumento en el Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá a mediados del siglo pasado. Los mencionados tuvieron como discípulos respectivamente a Clemente Díaz y a Gentil Montaña quienes a su vez se destacan actualmente debido a sus composiciones de vocación nacionalista al incluir recursos musicales que proceden de las músicas tradicionales. Otras

---

<sup>7</sup> Ibídem

escuelas fueron las que iniciaron Alberto Gaviria y Georges Sakelarios en Medellín y Álvaro Romero Sánchez y Never Madrid en Manizales.

Actualmente hay poco repertorio editado y difundido en lo que respecta a producción de obras para guitarra solista de vocación nacionalista en Colombia. Sin embargo en la actualidad se están abriendo espacios académicos favorables debido al buen criterio de algunos intérpretes y compositores, lo cual ya ha empezado a dar frutos. Cito a consideración el trabajo del profesor manizaleño Jorge González en su libro *Música para Guitarra de Clemente Díaz*, merecedor del Premio de Investigación en Música otorgada por el Ministerio de Cultura en el año 2009, donde rescata y edita gran cantidad de composiciones y arreglos del maestro.

Además, con el fallecimiento reciente del maestro Gentil Montaña, se han multiplicado las gestiones para seguir difundiendo su obra, como la edición de sus cuatro primeras Suites.<sup>8</sup>

Importantes trabajos están haciendo los estudiantes de guitarra para optar a su título de pregrado y post grado en algunas universidades bogotanas (Pedagógica, Distrital, Javeriana, Nacional), quienes proponen a consideración monografías sobre composiciones y arreglos para guitarra enmarcadas por ritmos (monografías sobre pasillos, bambucos, porros, verbigracia “El Porro en los procesos de formación de la Guitarra Solista” de Daniel Gustavo Cadena), o ligadas a compositores escogidos. Algunos guitarristas han hecho análisis musical de la obra de Gentil Montaña como es el caso de Nicolás Sotelo (Suite N°1), Carlos Andrés García (Suite N°2), Nelson Enrique Ortiz (Suite N°3), Edwin Roberto Guevara (Suite N°4), Farid Bechara Botero (Contexto histórico, análisis del estilo y propuesta interpretativa de las Suites Colombianas para Guitarra). Otra modalidad de trabajo es la exposición de creaciones propias, como ejemplo el trabajo del

---

<sup>8</sup> Dice el maestro Edwin Roberto Guevara en entrevista realizada el 10 de abril de 2014 lo siguiente: Entre los próximos proyectos de la Editora *Caroni Music*, se contará con la impresión de un libro de composiciones del maestro Gentil Montaña llamado “Piezas Solas”, además de que va a ser publicado en el año 2015 su Concierto para Guitarra y Orquesta que además será estrenado en Bogotá.

guitarrista Juan Carlos Guío sobre sus obras presentado en la Universidad Distrital.

Desde el punto de vista del análisis musicológico, se destaca el trabajo del maestro Julián Amador Cardona sobre la influencia de la Música Costeña en Medellín a partir del análisis de obras compuestas para guitarra por el maestro Bernardo Cardona Marín, divulgado en la Revista Artes de la Universidad de Antioquia en diciembre de 2011. A nivel pedagógico se destaca la labor del maestro Bernardo Cardona Marín quien compuso estudios para guitarra sobre músicas colombianas tradicionales y los compiló en su monografía *Estudios Característicos*, con importante influencia sobre los alumnos en formación de la Universidad de Antioquia.

Hay que mencionar también la difusión del programa radial de la emisora de la Universidad Javeriana “Una Guitarra, Mil Mundos” dirigido por el guitarrista Andrés Samper Arbeláez, la pagina web “Guilombia” creada por Diego Erley Durán donde se muestran algunas entrevistas, biografías, artículos y partituras en el marco de la producción guitarrística nacional y el Encuentro Internacional de Guitarra y Concurso Nacional para Jóvenes Guitarristas “COMPENSAR” cuyo director artístico es el maestro Eduardo Fernández, en donde además del concurso se promueven conferencias y clases magistrales por concertistas nacionales y extranjeros.

Destaco además la labor pedagógica de formación de nuevos guitarristas colombianos y por nombrar algunos profesores de la actualidad cito en Bogotá a Edwin Roberto Guevara, Andrés Samper, Jorge Posada, Irene Gómez, Roberto Martínez, Mario Riveros, Sonia Díaz Salas, Andrés Villamil. En Medellín a Bernardo Cardona Marín, Julián Amador Cardona, Alejandro Valencia. En Tunja a Daniel Saboya. En Pasto a José Revelo. En Manizales a Jorge González. En Cali a Gustavo Niño, Carlos Arturo Torres y Clemente Díaz.

Finalmente, hay muchos más ejemplos de trabajos, creaciones, labor pedagógica e investigaciones que no son de ninguna manera menos importantes por no estar relacionados en esta monografía.

## **5.2 DESCRIPCIÓN BREVE DE ASPECTOS HISTÓRICOS DEL MOVIMIENTO**

### **NACIONALISTA COLOMBIANO**

Para hablar de música nacionalista colombiana hay que empezar hablando del proceso histórico musical en la América hispánica donde se funden la música dialectal indígena, el aporte europeo y la cultura del esclavo africano. Hay que incluir algunos matices debido a las diferentes zonas geográficas implicadas, población heterogénea europea asentada en el Nuevo Mundo, disparidad de riqueza, situaciones de supervivencia, tratamiento preferencial dado a ciertas colonias. La música en el Virreinato se convirtió en una de las formas de catequización. La enseñanza de la polifonía europea de los siglos XV, XVI y XVII fue impartida a los nativos por frailes y por los maestros de Canturrias de las catedrales. El auge musical de las colonias españolas en América se sitúa en su punto más alto entre el reinado de Carlos V a Felipe IV.

La actividad musical de la Colonia en general, se daba en Colombia entre Cartagena, puerto de entrada al país, y Bogotá, que se convertiría en la capital. Para citar algunos casos de influencia artística local de la época, se pone en contexto al jesuita italiano José Dadey (fallecido en 1620), fabricante de instrumentos y pedagogo, quien parece haber contribuido mucho a la actividad musical de Bogotá y José de Cascante (muerto en 1702), autor de villancicos; sin embargo los compositores más importantes de esta época fueron Juan Herrera (nacido en Bogotá y fallecido en 1738) y Casimiro de Lugo (último cuarto de siglo XVIII). Luego ganaría terreno en el siglo siguiente la ópera italiana.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Dufourcq, Norbert.1973. LA MUSICA/Los hombres, los instrumentos, las obras. 3º Ed. Vol. 2 . Barcelona.

Editorial Planeta, S.A. Calvet, 51,53.p 330-331

Toda la primera mitad del siglo XIX transcurre bajo el influjo de la música erudita europea y la ópera. Es de tener en cuenta que en la instrumentación de estos montajes se utilizaba para proveer bajo continuo, el Guitarrone.

Hubo luego un traumatismo en la música culta de la época producido por el advenimiento de las guerras de independencia, por lo que España no subsidió más el desarrollo musical como lo hizo durante la época de la Colonia. La música y las artes dejan de ser una preocupación oficial por el estrato gobernante (militares y caudillos políticos en su mayoría), y pasa a ser labor de particulares, todo esto en un ambiente de falta de política cultural. Entre los músicos importantes de la Nueva Granada en época de independencia se cita a Juan Antonio de Velasco (muerto en 1859), quien dio a conocer los clásicos vieneses, a Beethoven y a Rossini; también figuran Nicolás Quevedo Rachadel (Caracas 1803 -1874) y su hijo Julio Quevedo Arvelo (Quesada 1829, Zipaquirá 1897).<sup>10</sup> La música indígena dialectal y popular latinoamericana que se desarrolló de manera autónoma de espaldas a las corrientes directas de las influencias europeas tanto técnicas como estilísticas, no sufrió mayores traumatismos. Viene a contexto el triunfo de los ejércitos patriotas sobre los realistas en la batalla de Boyacá el 7 de agosto de 1819 que fue celebrado con *la Vencedora*, una contradanza que fue nuestro primer himno nacional.

En la Era Republicana, se destacan además, José Joaquín Guarín, compositor e intérprete de obras para piano, José María Ponce de León, primer compositor colombiano en escribir una ópera (la obra fue titulada *Florinda* y su texto provino del escritor Rafael Pombo).

Tras la modesta orquesta dirigida por Casimiro Lugo hacia finales del siglo XVIII, una vez consolidada la República surge la figura del Maestro Henri Price quien fundó la Sociedad Filarmónica de Conciertos de Bogotá nacida con 30 instrumentistas. Debido a problemas presupuestarios, existió tan sólo entre los años 1846 - 1857.

---

<sup>10</sup> Ibídem

Fue el presidente Rafael Núñez quien manifestó interés en formar una escuela de música que fue incluida en el presupuesto de la nación con el nombre de Academia Nacional de Música la cual contó con una orquesta. En 1910 fue designado como director el maestro Guillermo Uribe Holguín (alumno de Vincent D'Indy) quien escribió obras manifiestamente folclóricas como su poema sinfónico *Bochica*. El mencionado maestro cambió el nombre de la Academia Nacional de Música por el de Conservatorio.

A finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, tras la caída de los diferentes regímenes monárquicos en Europa, surge el *Nacionalismo*, entendido como [...] la tendencia de la música erudita de recrear la música vernácula en obras cultas [...].<sup>11</sup> El nacionalismo Germano predominó en Europa debido a los importantes aportes de Richard Strauss, Richard Wagner, Johannes Brahms, Robert Schumann, quienes emplearon de forma intencional el lenguaje musical folklórico de su país. Se destacan además Franz Liszt y Frederic Chopin, quienes emplearon elementos musicales bohemios, polacos, húngaros y cingaros; Bedrich Smetana, Antonin Dvorák y Leos Janáček en República Checa; Gustav Mahler y Franz Schubert en Austria; Zoltan Kodaly y Béla Bartók en Hungría. En Rusia se destacaron 5 compositores: Mili Balákirev, Aleksandr Borodín, Nikolai Rimski-Kórsakov, César Cuí y Modest Músorgski, quienes hicieron música asociada a la vida política de su nación.

Menciono una frase explicativa de Béla Bartók al respecto: “El uso adecuado del material folclórico como base para la música nacional, no consiste en limitarse a la introducción o imitación de melodías antiguas o al arbitrario uso temático de ellas en obras de tendencia extranjera o internacional. Es más bien cuestión de absorber el sentido de la expresión musical escondida en un tema, lo mismo que se pueden asimilar las más sutiles posibilidades de un idioma. Para el compositor es necesario dominar tan a fondo este idioma musical, que llegue a ser la expresión natural de sus ideas musicales”.

---

<sup>11</sup> Cruz González, Miguel A. 2002. Folclore, Música y Nación. El papel del bambuco en la construcción de lo colombiano. NOMADAS. Núm. 17. Universidad Central. Bogotá, Colombia, p.223.



[...] En América, a falta de una tradición musical erudita, ellos (músicos locales) desarrollaron la música popular vernácula como pilar de la identidad cultural de las naciones, situación que alimentó más tardíamente el nacionalismo musical erudito de Heitor Villa-Lobos en Brasil, Carlos Chávez en México y Guillermo Uribe-Holguín en Colombia, entre otros.[...].<sup>12</sup>

Otros músicos nacionalistas destacados en latinoamérica son: Silvestre Revueltas y Manuel María Ponce de México, Alberto Ginastera de Argentina, Leo Brower de Cuba, Antonio Lauro de Venezuela, Agustín Barrios Mangoré de Paraguay, quienes resaltaron en su obra la riqueza indígena y africana de sus respectivos países.

Esta nueva identidad latinoamericana puede enmarcarse en la frase del Maestro Mario Gomez Vignes: “Las técnicas y estilos musicales del viejo mundo asimiladas por el pueblo a su manera desde los tiempo de la conquista, la colonia y algo de la república, coexisten; sobreviven en nuestra música popular, porque se operó en ellas la metamorfosis natural que entraña toda corriente de cierta naturalidad, esto es el crear a partir de y no el crear a base de”.

El crecimiento de la música nacionalista colombiana se influenció con visitas de músicos europeos y compañías de ópera a Colombia, compra e importación de instrumentos musicales para satisfacer la docencia en las instituciones musicales, acceso a la educación de música seria y estructurada de músicos colombianos y la búsqueda de una identidad nacional.

Además de Guillermo Uribe Holguín (1880–1971), otros compositores enriquecieron la música nacional: Carlos Posada Amador (1908–1993), Pedro Morales Pino (1863-1926), Antonio María Valencia (1902–1952), Emilio Murillo (1880–1942), José Rozo Contreras (1894–1976), Adolfo Mejía (1905-1973), Alberto Castilla (1878-1937), Luis Antonio Calvo (1882–1945), Blas Emilio Atehortúa (1943 - ), entre otros.

---

<sup>12</sup> Cruz González, Miguel A. 2002. Folclore, Música y Nación. El papel del bambuco en la construcción de lo colombiano. NOMADAS. Núm. 17. Universidad Central. Bogotá, Colombia, p.223.

El Nacionalismo en la Música Colombiana o la “Edad de Oro” de la Música Colombiana, duró hasta finales de 1950, cuando el serialismo, técnicas aleatorias y la música electrónica llegaron al país. La música folclórica y la música clásica tomaron caminos separados y esta última, se orientaría a la sensibilidad de personas de la clase más alta.<sup>13</sup>

### **5.3 DESCRIPCIÓN BREVE DE LOS RITMOS DE LAS OBRAS PROPUESTAS**

En el largo devenir de nuestra historia prehispánica y con la transmutación cultural ulterior, hoy podemos enarbolar una tradición musical colombiana que fue resultado de la fusión de lo indígena, de lo europeo y lo afro, dando como resultado gran variedad de géneros tradicionales en la zona andina colombiana. En su narrativa, el maestro David Puerta describe mejor esta hibridación cultural: “En época revolucionaria se desbordan los límites parroquiales. Entran en contacto gentes y costumbres que nunca antes se habían conocido. Conviven al calor del campamento, pastuso y caraqueño, cucuteño y tolimense, momposinos y marinillos. Campesinos de tierra fría se ven súbitamente transportados a los cañones del Patía o a los llanos de Carabobo. Calentanos del Valle o el Apure remontan la cordillera y soportan los gélidos aires paramunos de Pisba o Pichincha. Pero adonde se encuentren todos ellos, van regando y sembrando la semilla cultural que llevan consigo, su atávico equipaje de emociones y recuerdos, sus decires, refranes e instrumentos. Simultáneamente, en múltiple proceso de toma y daca, aprenden lo que otros ofrecen, oyen sus romances, coplas, leyendas y cantares, comparten sus experiencias y conocimientos, hacen eco del saber

---

<sup>13</sup> Compendio General de Folklore Colombiano. 1977. 3° ed. Bogotá. Editorial Andes, p. 160-161.

popular allí representado en variado mosaico regional. En este contacto reside la primera noción de unidad. El intercambio de músicas e instrumentos va a irrigar por toda la geografía el germen del folklore..... Se asegura que un bambuco, La *Guaneña*, es el ritmo que imprime el ánimo a las tropas de Córdoba para su “paso de vencedores” en la jornada de Ayacucho. No sería de extrañar, los aires populares regionales han empezado ya por esas fechas a extenderse y conocerse por todos los confines del territorio gran colombiano.”<sup>14</sup>

Para clasificar estos ritmos, la zona andina se puede dividir en subregiones. En la subregión centro-oriental compuesta por los departamentos de Norte de Santander, Santander, Boyacá y Cundinamarca se destacan: torbellino, guabina, bambuco, pasillo, danza, rumba criolla. En la subregión centro-sur compuesta por los departamentos de Huila y Tolima se destacan: sanjuanero, caña, rajaleña y bambuco. En la subregión noroccidente compuesta por los departamentos de Quindío, Valle, Antioquia, Risaralda y Caldas, se destacan: pasillo, bambuco, shiotís. En la subregión suroccidente compuesta por los departamentos de Cauca, Nariño y parte del Putumayo, se destacan: son sureño, bambuco, pasillo, sanjuanito.<sup>15</sup> El ritmo más representativo y considerado la máxima expresión del folclor andino colombiano es el bambuco; sigue en importancia el pasillo. Algunos de estos ritmos son binarios cuyo ciclo de acentuación es de cada dos o cada cuatro pulsos. Sin embargo, la gran mayoría son ternarios, en donde el ciclo de acentuación es cada 3 pulsos (pasillo, vals, guabina). Hay un aparte especial para el bambuco, donde hay una superposición simultánea de la acentuación binaria y terciaria (bimétrico) por lo que se podría escribir a 3/4 ó 6/8 según acentuación de su melodía.

La música popular tradicional en el eje andino colombiano utiliza primordialmente los modos mayor y menor armónico y, en menor medida, el modo menor natural,

---

<sup>14</sup> Puerta, David. 1988. Los Caminos del Tiple. 1° Ed. Bogotá. Ediciones AMP Damel. Ltda

<sup>15</sup> Franco, Luis Fernando. 2005. Música Andina Occidental: entre pasillos y bambucos. 1° Ed. Vol 3. Bogotá.

hecho que expresa la herencia de la cultura musical europea, apropiada de manera genuina y creativa. En el ámbito popular de tradición oral (no académico), las canciones y piezas instrumentales se acompañan principalmente con los acordes I IV y V7, tanto en modo mayor como en menor. Son igualmente frecuentes las modulaciones a tonalidades de primer orden de vecindad y los cambios de modo, de menor a mayor y viceversa. Las estructuras o formas musicales más utilizadas son las formas de repetición por secciones derivadas del *lied* binario, el *lied* ternario, el *minué* y el *rondó*.<sup>16</sup>

Hay que connotar que durante la segunda mitad del siglo XIX, se adoptó la noción de Música Nacional a toda la relacionada con estos ritmos populares/tradicionales.

Para continuar con el aporte principal de este trabajo nos centraremos en el vals, el pasillo y la guabina (ritmos de las obras musicales propuestas).

## **Vals**

Todas las formas rítmicas conocidas como *vals* en Latinoamérica son el resultado de la transmutación del vals europeo, cuyos orígenes datan del siglo XII a partir de los *landler* austriacos (danzas tirolesas). En Europa se hizo famoso en el siglo XVIII (Viena), cuando se introdujo en la ópera y en el ballet. Su nombre se acuñó del verbo alemán *Walzen* que quiere decir: dar vueltas bailando.<sup>17</sup> Su rítmica inconfundible es en compás de 3/4 con el primer tiempo fuerte y segundo y tercero débiles. Entre los compositores europeos que más aportaron a su evolución se destacan Richard Strauss, Tchaikovsky y Chopin. Rápidamente este ritmo se difundió en Latinoamérica a principios del siglo XIX. Este ritmo fue el precursor del Pasillo en algunos países como Colombia, Venezuela, Ecuador y Costa Rica. En Colombia es escuchado predominantemente en la zona andina. Actualmente es un ritmo de la entraña popular latinoamericana donde resaltan los valeses

---

<sup>16</sup> *Ibídem*

<sup>17</sup> Enciclopedia *Salvat* de la música. 1967.Vol.4. París. Fasquelle Editeurs. p.468

peruanos, mexicanos, ecuatorianos, argentinos, colombianos, venezolanos y brasileños. En el repertorio obligado para los guitarristas clásicos se encuentran los vales del venezolano Antonio Lauro y del paraguayo Agustín Barrios Mangoré.

## **Pasillo**

El vals europeo llegó a Colombia en la segunda mitad del siglo XIX y dio origen al *pasillo*, que es una variante de un ritmo más rápido conocido con diversos nombres inicialmente: vals nacional rápido, vals apresurado, vals redondo bogotano, entre otros. Fue muy popular entre los burgueses locales, quienes adoptaron esta danza para asemejarse a la aristocracia europea. Luego penetró todas las clases sociales.

Hay 2 tipos de pasillo: fiestero instrumental (inicialmente interpretado en piano pero cuando el aire se hizo popular en las clases sociales bajas, comenzó a ser ejecutado con bandola, guitarra y tiple) y pasillo lento (vocal o instrumental de carácter melancólico). Ambos pasillos están escritos en ritmo ternario 3/4 y en forma A – B – A. El patrón rítmico de su acompañamiento es una de sus principales características. El acompañamiento de su tipo lento comienza con 2 corcheas, mientras que el acompañamiento de su tipo instrumental comienza con una negra.<sup>18</sup>

Este género también se conoce en Venezuela, Ecuador, Costa Rica, Perú. Actualmente el pasillo es un aire que se interpreta tanto en salas de concierto como en danzas típicas y fiestas populares de toda la zona andina colombiana.

---

<sup>18</sup> Abadía Morales,Guillermo.1998. ABC del Folklore Colombiano. Bogotá. Editorial Panamericana,p.36

## Guabina

Muchos folclorólogos que han tratado el tema de las danzas y tonadas llamadas *guabina*, han afirmado que tal voz no tiene etimología conocida que pudiera indicar algo con relación al baile y canto montañoero correspondiente.

En su libro "El castellano en Venezuela", don Julio Calcaño dice que la voz *guabina* es árabe, pero no nos da significado alguno. Agrega Calcaño que este nombre corresponde a un pez muy abundante en Venezuela y Colombia de sabor señaladamente insípido; de ahí se generan frases respectivas como: "es una guabina" o "es un guabino", dando el significado de: es un bobo o un tonto.<sup>19</sup>

La guabina se establece en la región cundiboyacense y del Tolima grande principalmente. Hay una versión que dice que procedió del departamento de Antioquia hasta asentarse en esta región. Otra versión es que provino del departamento de Santander. Existen tres tipos fundamentales de guabina: la guabina Cundiboyacense, de los departamentos de Boyacá y Cundinamarca; la guabina Veleña, de la provincia de Vélez en el departamento de Santander; y la guabina Tolimense o Grantolimense, de los departamentos de Huila y Tolima.

Es un ritmo popular muy versátil que en su versión más simple sirve como se dice popularmente para "echar coplas"; ya en un desarrollo más elaborado, se escucha en salas de concierto.

---

<sup>19</sup> De Greiff, Hjalmar. Feferbaum, David. 1978. Textos sobre Música y Folklore. Vol 1 . Núm 29. Bogotá . Boletín de la Radiodifusora Nacional de Colombia, p. 413-414

#### **5.4 SINOPSIS DE ASPECTOS RELEVANTES DEL TRÍO TÍPICO ANDINO COLOMBIANO.**

Las formas instrumentales del período clásico irrumpen en el Virreinato a fines del siglo XVIII. Con la instrumentación de la época se empezaron a tocar los primeros bambucos y pasillos con las repeticiones clásicas del Rondó, partes A-B-A-C-A.

Entre los años 1880 – 1930 aproximadamente, la sociedad del país estuvo sujeta a muchos cambios debido a los procesos de reorganización de campesinos, urbanización y sistemas de producción de cara a incorporar al país en la cultura y economía internacionales.

Las escuelas nacionalistas surgidas en el siglo XIX, prosiguen en el siglo XX su camino de adentramiento en el folclor de sus respectivos pueblos. En el siglo XX, dichos valores nacionales se convirtieron en la cantera de la que los compositores extrajeron los materiales musicales en los que se basaron para proceder a una renovación profunda de los lenguajes musicales.<sup>20</sup>

A fines del siglo XIX, la música nacional se manifestaba en áreas muy diferenciadas entre sí: la religiosa, la académica y la popular. La música religiosa se estimulaba en los templos y los maestros de capilla no permitían que los aires populares irrumpieran en las iglesias. A su vez, la música erudita ocupaba la totalidad de los pensum de enseñanza de la Sociedad Filarmónica y la Academia Nacional de Música. Los instrumentos predilectos eran: el canto (debido al influjo de los viajes de compañías de ópera a Bogotá), el piano, el violín y la flauta de llaves. Refiere María Victoria Hernández en uno de sus ensayos: “Dada la precariedad del desarrollo musical y la incipiente formación de los músicos, sólo con la Academia Nacional de Música en 1882 (ya antes había existido en Bogotá la Sociedad Filarmónica que duró muy poco tiempo, 1846-1857), se empezaron a llenar los vacíos con una educación musical racional y sistemática.” Agrega la

---

<sup>20</sup> <http://depmusica.wikispaces.com/file/detail/NACIONALISMO+MUSICAL.pdf>. Consultada en febrero de 2014

ensayista: “para la época en que Morales Pino empezó su actividad divulgadora, ya había nacido en Colombia, como movimiento, el Nacionalismo Musical”.

Se destaca entonces, la labor de Pedro Morales Pino (1863-1926). Una de las inquietudes de Pedro Morales Pino fue la orquestación de los aires típicos con las estudiantinas (agrupación compuesta por tiples, bandolas, guitarras y requintos propios de un modelo español), cuyo primer escollo fue la mala calidad de las interpretaciones, baja competencia profesional de los músicos y ausencia de un mercado musical para estos formatos.

La última década del siglo XIX y las dos primeras del siglo XX fueron decisivas para la suerte de la música colombiana. Se encontró la definición de la estructura escrita del bambuco y los demás aires típicos, la creación de la *Lira Colombiana* y la aparición de la *Lira Antioqueña* en Medellín, ambas como estudiantinas y el despertar del movimiento sustentado por la labor de compositores e intérpretes, dieron como resultado una fisonomía a la música nacional.<sup>21</sup>

La generación de compositores activos en torno a la celebración del primer centenario de la independencia destacaron al tiple, la bandola y la guitarra como instrumentos esenciales en la noción de *músicas nacionales*.

Posterior a Pedro Morales Pino, se destacan artistas que enaltecieron el repertorio para estos formatos (tríos y estudiantinas), como es el caso de: Luis A. Calvo, Maruja Hinestroza, Gonzalo Vidal, León Cardona, Emilio Murillo, Álvaro Romero, entre otros, quienes se pueden enmarcar en la siguiente frase: [...] no han querido lanzarse por una senda de contravía en la búsqueda de su originalidad. Sus marcos de estilo, técnica, inspiración y carácter que subyacen en los veneros de la tradición nacional son muy ricos y poderosos, y resulta difícil apartarse de ellos, si

---

<sup>21</sup> Marulanda, Octavio. González, Gladys. 1994. Pedro Morales Pino: la gloria recobrada. Vol 4. Ginebra – Valle. Colección Nuestra Música



no se tienen muchos recursos y elementos para expresarse con calidad y altura sin caer en el facilismo mediocre [...] <sup>22</sup>

A lo largo del tiempo se han conformado conjuntos tradicionales en el país, los que incluyen a la guitarra como uno de sus instrumentos principales:

- trío típico colombiano (bandola, tiple, guitarra).

- cuarteto colombiano (dos bandolas, tiple y guitarra).

- estudiantina (bandolas, tiples, guitarras, flauta de llaves, contrabajo).

- orquesta de cuerdas colombianas (guitarras, bandolas, tiples, contrabajo, percusión sinfónica).

- trío de vallenato (dos guitarras acompañantes, una guitarra requinto y tres voces).

- trío de bolero (una guitarra, tres voces, maracas y un requinto).

- duo vocal andino (tiple, guitarra y dos voces).

- grupo andino (bombo, charango, percusión menor autóctona, zampoñas, guitarra quenás).

- Cuarteto de Guitarras.

- Orquesta de Guitarras.

En el tópico de conjuntos instrumentales de cuerdas pulsadas, hay que tener en cuenta que desde finales del siglo XIX hasta la década de 1940 aproximadamente, el cuarteto de cuerdas (2 bandolas, guitarra y tiple) y la estudiantina, fueron las dos agrupaciones de salón más apreciadas entre los músicos populares. Emerge en la década de los años 20 un trío instrumental andino sobresaliente. Héctor,

---

<sup>22</sup> Marulanda, Octavio. 1989. León Cardona, o el culto a la originalidad. En: Lecturas de Música colombiana, Alcaldía Mayor de Bogotá, p. 656.

Gonzalo y Francisco Hernández, los famosos *Hermanos Hernández*, nacidos en Aguadas – Caldas, quienes exploraron obras nacionales y extranjeras ejecutadas con virtuosismo que los llevaron a recorrer varios países.<sup>23</sup> Posteriormente otros tríos vienen a contexto. El *Trío Morales Pino*, conformado en 1962 por Peregrino Galindo, Diego Estrada y Álvaro Romero Sánchez quienes grabaron varios discos donde se resaltó el papel fundamental melódico de la bandola interpretada por Estrada. Luego se destaca el *Trío Instrumental Colombiano* conformado en 1979 por Jesús Zapata Builes, Elkin Pérez y Jairo Mosquera, con arreglos innovadores que impulsaron la música de cámara de raíz nacional; estas innovaciones involucran al tiple, donde este empieza a conducir primeras voces además del rasgueado tradicional. El *Trío Joyel* conformado por Fernando León, Aycardo Muñoz y Fidel Álvarez y el *Trío Instrumental Ancestro* conformado por Fabián Gallón, Jorge Andrés Arbeláez y Carlos Augusto Guzmán, fueron agrupaciones que también se convirtieron en referentes por su aporte a este formato dada la calidad de sus interpretaciones.

En los últimos años, los músicos académicos han estado más interesados por introducir al lenguaje del trío, nuevas tendencias armónicas y elementos folclóricos de otras latitudes en la creciente etiqueta comercial de *Músicas del Mundo* y es allí donde se destaca en la actualidad el *Trío Instrumental Palos y cuerdas* de los hermanos Saboya (Luis Carlos, Diego, Daniel), quienes han recorrido varios países interpretado aires andinos colombianos con este matiz nuevo.

Podemos decir hoy día, que el conjunto conformado por guitarra, bandola y tiple, es el formato tradicional clásico de la música andina colombiana instrumental y guardando una distancia evolutiva, se puede comparar su sonoridad con la del cuarteto de cuerdas clásico Vienés.

---

<sup>23</sup> Londoño, Maria Eugenia. Tobón, Alejandro. 2004. Bandola, tiple y guitarra: de las fiestas populares a la música de cámara. Num 7, vol 4, enero –junio. ARTES – LA REVISTA

Los escenarios más importantes en donde podemos apreciar al trío colombiano de cuerdas típicas son los encuentros y concursos de música andina colombiana que se realizan en muchas regiones del país: Festival Mono Núñez (Ginebra – Valle), Festival Nacional del Pasillo (Aguadas - Caldas), Festival Hato Viejo – Cotrafa (Bello- Antioquia), Festival de Música Anselmo Durán Plazas (Neiva – Huila), Festival de Bandola (Sevilla - Valle), Festival Pedro Morales Pino ( Cartago - Valle), Festival Colono de Oro ( Florencia – Caquetá), entre otros. Los pensum de enseñanza de música académica de algunas universidades, actualmente incluyen las cuerdas típicas, lo cual es de gran importancia a la hora de sumar intereses que ayuden a resolver el “problema” citado en la metodología de esta monografía.

## **5.5 ASPECTOS BIOGRÁFICOS DE GENTIL MONTAÑA Y CLEMENTE DÍAZ**

La época en la que se empezaron a graduar con título universitario los guitarristas colombianos (años 80), con respecto a la disponibilidad de partituras de piezas colombianas para guitarra sola, bien la describe el profesor manizaleño Jorge González: “el material de estudio y las partituras eran supremamente escasos y las pocas copias que existían rodaban de mano en mano entre los estudiantes, que inevitablemente tocaban el mismo repertorio en todo el país. Era la época en que las metas interpretativas se cifraban en tocar algunas de las piezas de Villalobos, algunas danzas de las suites para laúd de J. S. Bach y, por supuesto, las transcripciones que hiciera Segovia de obras del repertorio español”.<sup>24</sup>

Haciendo énfasis en el problema de este trabajo donde se cita que “dentro de los currículos a través de las casi 3 décadas de formación, se nota falta de estímulo para la producción y ejecución de versiones de música de tradición popular de la zona andina colombiana en contraposición con la minuciosa profundización que se

---

<sup>24</sup> Gonzáles, Jorge. 2010. Clemente Díaz: Música para Guitarra/Guitar Works. 1° Ed. Manizales, Universidad de Caldas.

hace del repertorio clásico universal”, salen a relucir las creaciones musicales de 2 guitarristas muy importantes en el ámbito nacional: Gentil Montaña y Clemente Díaz, quienes contraviniendo esta tendencia histórica, se adentran en una estilística propia de la guitarra andina colombiana, utilizando los cánones de la técnica guitarrística convencional pero conservando recursos interpretativos que proceden de músicas tradicionales. Ellos enriquecieron el lenguaje musical que puede llegar a consolidar un *estilo colombiano guitarrístico*. Ellos tienen muy claro el enlace que hay entre la música popular y la música académica. Cito las palabras del Profesor Mario Gómez Vignes al respecto de este paralelo musical: “En realidad la diferencia entre una y otra no es de contenido, sino entre otros factores de forma y estructura. La música académica se construye por lo general a partir de las técnicas de desarrollo y amplificación de materiales, pero estos no han venido del eter ni de la inspiración abstracta de sus creadores, sino que son el resultado final de largas y trascendentales evoluciones y sedimentaciones de la música popular, que es su fuente nutricia”<sup>25</sup>

## **Gentil Montaña**

Julio Gentil Albarracín Montaña, oriundo de Purificación- Tolima (1942 – 2011). Su niñez transcurrió entre Ibagué y su pueblo natal. Luego se trasladó a la capital del país en la década de los años 50. Por esta época fue conocida su destreza como *puntero* de música popular en varios establecimientos nocturnos de Bogotá.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Gomez Vignes, Mario. Octubre/ 2002. Glosas Críticas de un Itinerario fallido. Conferencia dictada en Universidad Eafit- Medellin

<sup>26</sup><http://www.colombiaidentitaria.blogspot.com/2013/06/gentil-montana-compositor-e-interprete.html>.

Entabló una relación musical fructífera con Domingo González (guitarrista español), quien lo inició en solfeo y le señaló el camino de la guitarra clásica dándole a conocer guitarristas de renombre internacional como Regino Sainz de la Maza, Narciso Yepes y Andrés Segovia. Montaña fue discípulo de Daniel Baquero Michelsen. Este último se desempeñaba además como chelista de la Sinfónica de Colombia. Gentil Montaña debutó como solista el 9 de noviembre del año 1964 en el teatro Lido de la ciudad de Medellín.<sup>27</sup> Su musicalidad fue creciendo, dejando en un segundo plano la actividad musical bohemia, además, invirtió tiempo en la composición de piezas para trio andino colombiano (bandola, guitarra y tiple), en actividad conjunta con el reconocido bandolista Luis Fernando León (mencionado anteriormente por ser integrante del Trío Joyel).

En el Festival Internacional de Guitarra “Alirio Díaz” en Venezuela, alcanzó el tercer puesto (1975). Continúa luego su formación con Blas Emilio Atehortúa. En Europa adelantó estudios de música contemporánea con Kaklen Keinel. Recorrió varios países europeos y latinoamericanos como concertista.

De su obra musical se destacan las Suites para Guitarra, El Tolimense (bambuco), Estudio Homenaje a Fernando Sor, Doce Estudios de Pasillo, además de sus obras para dúos, tríos, cuartetos. Cuenta además con destacadas versiones de música variada para guitarra solista. Su estilo musical queda plasmado en sus propias frases: [...] la riqueza musical de nuestro país es enorme. En cuanto a mi especialidad, la andina, se caracteriza por su sencillez, naturalidad y porque es un llamado a querer nuestra tierra. Hay que viajar lejos y por un buen tiempo para que un bambuco le conmueva a uno hasta la médula [...]

[...] a pesar de que me formé oyendo los clásicos de la primera mitad del siglo XX, las influencias externas me han permeado y por eso me catalogan como un guitarrista de música popular *fusión* [...]<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> <http://www.readbag.com/guillombia-guitartistica-archivosweb-analisismusicalgentilmontana>

<sup>28</sup> <http://dialogos-jcv.blogspot.com/2008/09/reportaje-gentil-montaa.html>

La suite nº2 de Gentil Montaña es quizá, la obra compuesta por un colombiano más interpretada por guitarristas clásicos a nivel mundial.

## **Clemente Díaz**

Clemente Arnoldo Díaz Sánchez nace en Cali - Colombia el 5 de agosto de 1938. Su primer contacto con la guitarra comienza cuando tenía ocho años. Lo estimuló para ello, su padre y su hermano, quienes tocaban en las reuniones familiares y eventos sociales. Inicia estudios bajo la dirección de Argemiro Triviño, un guitarrista de mediana formación académica amigo de su padre. Luego estudió en el Instituto de Cultura en Cali hasta el momento en que el profesor Alfonso Valdiri es requerido por el Conservatorio Antonio María Valencia en la ciudad de Cali para que iniciara allí la escuela de Guitarra Clásica.<sup>29</sup> Clemente Díaz sigue al profesor Valdiri y continúa estudiando por seis años consecutivos con él. También obtuvo título de licenciado en música de la universidad del Cauca. Luego hay un acontecimiento importante en Popayán. Se trata del matrimonio de la señorita Diana Valencia hija del candidato presidencial Guillermo León Valencia. En este acontecimiento Clemente Díaz interpreta tres obras: *Asturias* de Albéniz, la gavota *Gloria* y *El Sotareño*. Después del concierto, el padre de la novia le hizo saber que de ser presidente le daría una beca para estudiar en España. Luego de posesionarse el Doctor Valencia como presidente de la República de Colombia, a mediados del año 1963, se materializó la beca. Se matriculó en el Conservatorio Real de Madrid y recibe clases con los profesores Regino Sainz de la Maza y Antonio Moreno. La beca se extendió por varios años hasta culminar la especialización en el instrumento. Recibió además talleres con Andrés Segovia, Narciso Yepes, Alirio Díaz y Asunción Granados.

---

<sup>29</sup> Gonzáles, Jorge. 2010. Clemente Díaz : Música para Guitarra/Guitar Works. 1° Ed. Manizales, Universidad de Caldas.

En el año 1971 regresa a Colombia y se vincula al Conservatorio Antonio María Valencia. Después de año y medio decide volver a Europa donde permanece hasta 1982 en calidad de concertista y pedagogo. Durante este año retorna a Colombia para quedarse de manera definitiva y trabajar como profesor en la Universidad del Cauca.<sup>30</sup> De sus composiciones resaltan *Danza Triste*, la *Gavota Gloria*, los pasillos *Recuerdos Payaneses* y *Evocación* (este último fue obra merecedora del Premio Nacional de Colcultura en 1983), la serie de *Chorinhos, variaciones sobre un tema de Rodrigo Riera*. Además sobresalen sus versiones de música tradicional colombiana.

## 6. PARTITURAS

En la primera parte de la monografía se hace una aproximación descriptiva del entorno que rodeó la guitarra desde su origen, pasando por los cambios que tuvo que atravesar por su introducción al Nuevo Mundo y su evolución paralela con acontecimientos culturales, políticos y sociales desde la época de la Colonia. Además se puso en contexto el desarrollo del trío de cuerdas típicas colombianas, influjo del movimiento Nacionalista y datos biográficos de músicos importantes en especial de los guitarristas Gentil Montaña y Clemente Díaz. Siguiendo con la metodología de la monografía y como propuesta al lineamiento del objetivo general, presento 3 arreglos que están influenciados en el ámbito del estudio de la guitarra clásica y la propia experiencia en conjuntos de música de cuerda tradicionales. Luego de las partituras se desarrollarán algunos aspectos técnicos.

---

<sup>30</sup> Ibídem

### **Vago Recuerdo (vals) de Raúl Fernando Madrid**

Obra de tempo lento en la que resalta el trémolo (recurso muy poco utilizado en las obras para guitarra colombiana). En su coda se aprecia una cadencia expandida que contrasta con el desarrollo expresivo melancólico a lo largo de toda la pieza.

### **Melodía Triste (pasillo) de León Cardona García**

Obra de carácter romántico que tiene una primera parte lenta con rubato en algunas secciones donde se marca constantemente el ritmo de pasillo, luego se contrasta con tempo allegro en segunda y tercera parte explorando en estas la variación rítmica de los arpeggios predominantemente. Su melodía se caracteriza por el uso extensivo del cromatismo de paso.

### **Veredita (guabina) de Luis Uribe Bueno**

Esta obra contiene un desarrollo musical simple con 2 secciones. Primera parte en modo menor y segunda parte en modo mayor. Hay un puente entre estas 2 partes con una modulación progresiva que conduce de A - a D. Se puede notar claramente en esta pieza el lenguaje tradicional característico de la zona andina colombiana.



# VAGO RECUERDO

## Vals

Raúl Fernando Madrid (1974-)

Musical score for guitar, measures 1-24. The tempo is marked as ♩ = 140. The score is written in 3/4 time and includes various musical notations such as chords, arpeggios, and fingerings. The piece is divided into measures, with measure numbers 1, 4, 8, 12, 16, and 19 indicated. The score includes dynamic markings like *p* and *rit.*, and articulation marks like accents and slurs. The guitar part is labeled "Guitarra" at the beginning.

# VAGO RECUERDO

The musical score for "VAGO RECUERDO" is written for guitar and piano. It consists of seven systems of music, each with a guitar staff and a piano staff. The guitar part is in treble clef, and the piano part is in bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

**System 1 (Measures 23-25):** The guitar part starts with a treble chord (F#4, A4, C5) and a bass chord (F#2, A2, C3). The piano part has a treble chord (F#4, A4, C5) and a bass chord (F#2, A2, C3). The guitar part has a first ending bracket over measures 24-25.

**System 2 (Measures 26-29):** The guitar part has a treble chord (F#4, A4, C5) and a bass chord (F#2, A2, C3). The piano part has a treble chord (F#4, A4, C5) and a bass chord (F#2, A2, C3). The guitar part has a first ending bracket over measures 27-28.

**System 3 (Measures 30-35):** The guitar part has a treble chord (F#4, A4, C5) and a bass chord (F#2, A2, C3). The piano part has a treble chord (F#4, A4, C5) and a bass chord (F#2, A2, C3). The guitar part has a first ending bracket over measures 31-32.

**System 4 (Measures 36-39):** The guitar part has a treble chord (F#4, A4, C5) and a bass chord (F#2, A2, C3). The piano part has a treble chord (F#4, A4, C5) and a bass chord (F#2, A2, C3). The guitar part has a first ending bracket over measures 37-38.

**System 5 (Measures 40-42):** The guitar part has a treble chord (F#4, A4, C5) and a bass chord (F#2, A2, C3). The piano part has a treble chord (F#4, A4, C5) and a bass chord (F#2, A2, C3). The guitar part has a first ending bracket over measures 41-42.

**System 6 (Measures 43-45):** The guitar part has a treble chord (F#4, A4, C5) and a bass chord (F#2, A2, C3). The piano part has a treble chord (F#4, A4, C5) and a bass chord (F#2, A2, C3). The guitar part has a first ending bracket over measures 44-45.

**System 7 (Measures 46-48):** The guitar part has a treble chord (F#4, A4, C5) and a bass chord (F#2, A2, C3). The piano part has a treble chord (F#4, A4, C5) and a bass chord (F#2, A2, C3). The guitar part has a first ending bracket over measures 47-48.

The score includes various musical notations such as chords, fingerings, and dynamics. The piano part includes a *rall.* (rallentando) marking at the end of the piece.

## VAGO RECUERDO

50

53

57

61

64

68

72

# VAGO RECUERDO

76 *ad. libitum*

81 *arm. 12*

86 *a tempo*

90

94

98 *rit.*

102 *a tempo*

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins at measure 76 with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The tempo is marked 'ad. libitum'. The melody features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. At measure 81, there is a change in the key signature to two flats (Bb and Eb), and the tempo is marked 'arm. 12'. The score includes several measures of sixteenth-note runs and triplet markings (indicated by a '3' over the notes). At measure 86, the tempo changes to 'a tempo'. The key signature remains two flats. At measure 98, the tempo is marked 'rit.' (ritardando). The score concludes at measure 102 with the tempo marked 'a tempo'.

# VAGO RECUERDO

106

110

114

*rit.*

**Coda**

118

*a tempo*

121

*ad. libitum*

126

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins at measure 106 with a series of eighth-note triplets. Measures 110 and 114 continue this pattern with some chromatic movement. Measure 114 includes a 'rit.' (ritardando) marking. The 'Coda' section starts at measure 118 with a double bar line and features a series of triplets. Below the staff, there are fingering numbers: 0, 3, 0, 3, 3, 3, 3, 3, 3. A '4' is written below a dashed line. The tempo marking 'a tempo' appears below measure 118. Measure 121 continues the triplet pattern. Above the staff, there are markings: C<sup>I</sup> 3, C<sup>IV</sup> 3, C<sup>VII</sup> 3, C<sup>V</sup> 3, 3. The 'ad. libitum' (ad libitum) marking is above measure 121. Measure 126 starts with a new section, marked with C<sup>I</sup>, C<sup>VI</sup>, C<sup>IX</sup>, and C<sup>VII</sup>. Below the staff, there are fingering numbers: 4, 0, 3, 5, 6, 4, 0, 0, 0. The score ends with a double bar line.

# MELODÍA TRISTE

## Pasillo

León Cardona García (1927-)

versión para guitarra

Raúl Fernando Madrid

**Lento**

Guitarra

*espress.*

*accel.*

*a tempo*

*accel.*

*a tempo*

*p*

*accel poco a poco.*

*Allegro*

*a tempo*

*rall.*

*meno mosso*

# MELODÍA TRISTE

34 *acc.* *rall.* *meno mosso* *espress.*

40 D.S. al  $\Phi$

45 *arm. 12* **Allegro** *ev* *ev*

52 *poco rit.* *meno mosso* *poco accel.*

58 *rit.* *ad lib.*

64

67

70 D.S. al  $\Phi$  *arm. 8va.* **Fine**

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins at measure 34 with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The tempo and mood markings include 'acc.' (accelerando), 'rall.' (ritardando), 'meno mosso' (less motion), and 'espress.' (espressivo). The score features various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. A double bar line with repeat dots appears at measure 40, followed by 'D.S. al  $\Phi$ '. At measure 45, the tempo changes to 'Allegro' and the key signature changes to two sharps (F# and C#). The score continues with measures 52, 58, 64, 67, and 70. At measure 70, there is another 'D.S. al  $\Phi$ ' marking. The final section, starting at measure 70, is marked 'arm. 8va.' (8va. arm.) and ends with a 'Fine' marking. The score is divided into systems by dashed lines.

# VEREDITA

## Guabina

Luis Uribe Bueno (1917-2000)

versión para guitarra

Raúl Fernando Madrid

**Andante tranquilo y expresivo**

Guitarra

*mf* *mp* *f* *p* *poco a poco cresc.* *mp*

*c III* *c III* *c IV* *ritmico.* *c III* *c IV* *ritmico.* *c III* *c IV* *ritmico.*

*f* *sul ponti.* *p* *sul tast.*

**To Coda**

*p* *f*

6 12 19 25 31



# VEREDITA

37 *f* *ritmico.* 3

42 *f* *sul ponti.* 3

49 4 2 3

55 *ad lib.* *CIII*

61 *CII* *CIV* 3 4

67 2 2 2

73 *ad lib.* *D.C. al Coda* 3 4

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. It begins at measure 37 with a forte (*f*) dynamic and a 'ritmico.' (rhythmic) marking. The key signature has two sharps (F# and C#). The score includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. Measure numbers 37, 42, 49, 55, 61, 67, and 73 are indicated at the start of their respective staves. Dynamics include *f* (forte) and *ad lib.* (ad libitum). Performance instructions like 'sul ponti.' and 'D.C. al Coda' are present. Rehearsal marks CII, CIV, and CIII are also included. The score concludes with a Coda symbol (a circle with a cross) at the end of the final staff.

VEREDITA

The musical score for 'VEREDITA' consists of two staves. The first staff contains six measures of music, primarily featuring chords and eighth-note patterns. The second staff contains six measures, including a series of sixteenth-note runs in the final three measures. Performance markings include 'rall.' with a dashed line, 'morendo', and 'cr'.

*rall.* ----- *morendo*

*cr*

## 7. ALGUNOS ASPECTOS TÉCNICOS DESARROLLADOS EN LAS OBRAS

### 7.1 VAGO RECUERDO

fig. 1 (compás 1 y 2)



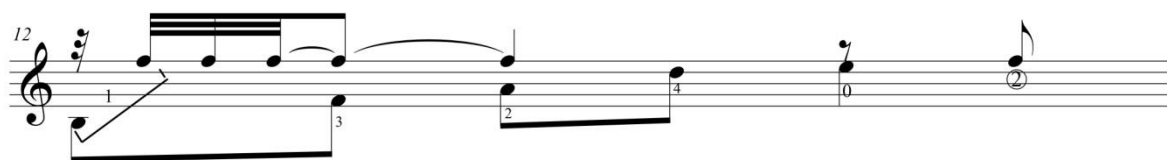
Se propone en este pasaje un esquema particular de digitación que utiliza el recurso técnico de la media ceja; en el primer compás el dedo 1 cumple una función melódica en la primera cuerda y de acompañamiento en la segunda, similar al papel que cumple el dedo 2 en el segundo compás. Esto con el fin de mantener la digitación de la melodía en la primera cuerda para obtener un color uniforme.

fig. 2 (compás 4)



Aunque en este ejemplo, la nomenclatura de ésta posición debe ser media ceja IX por la posición del dedo 1 en el bajo, realmente la media ceja se hace en el traste X con el dedo 2. Esta propuesta mejora claridad del sonido al no ocupar en esta posición tan alta los 4 dedos.

fig. 3 (compás 12)



En este compás se propone hacer uso de la *cejilla ladeada* para poder realizar el acorde disminuido con séptima del ii grado con toda su resonancia acompañando la melodía de la primera cuerda, con el extremo distal del dedo 1 en el segundo traste (si de la quinta cuerda), y su extremo proximal en el primer traste (fa de la primera cuerda).

fig. 4 (compás 52 al 57)



En este pasaje particular se hace una modificación repentina de la técnica de la mano derecha, en la que se cambia del trémolo a una pequeña sección arpegiada (resaltada en la imagen), en la que la digitación cambia de a-m-i (trémolo) por i-m-a (arpegio); esto con el fin de esclarecer el cambio armónico rápido que sucede en esos arpegios en pulsos sucesivos, en contraste con la duración de la armonía tremolada que requiere al menos de un compás, por lo general. Para abordar el estudio de esta sección se debe tener especial cuidado con la alineación y estabilidad de la mano derecha para una ejecución fluída.

fig. 5 (compás 14)



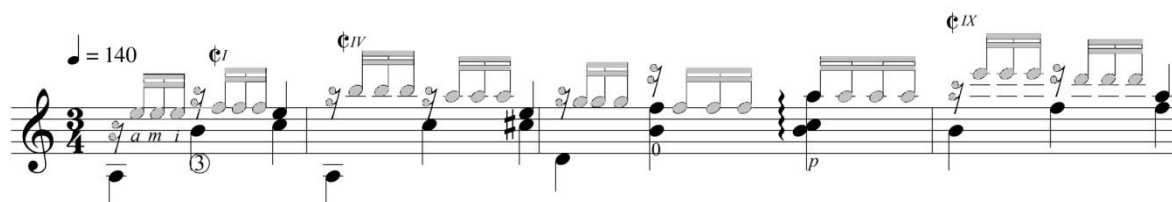
En esta sección se resalta el trémolo sobre 3 cuerdas simultáneamente (2°- 3°- 4°). Es indispensable una postura aprendida por repetición y actitud motora para aislar la 1° cuerda y que el efecto no suene como rasqueo.

fig. 6 (compás 79 al 81)



Se propone en esta sección dar énfasis a la digitación de la melodía con el dedo 4 para favorecer la duración de las notas largas de los otros 3 dedos y dar una sensación de legato con la cejilla en cromáticos ascendentes con este mismo dedo.

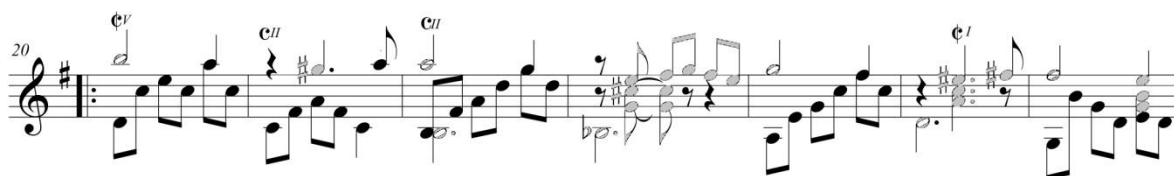
fig. 7 (compás 1 al 4)



Se muestra esquema rítmico del vals.

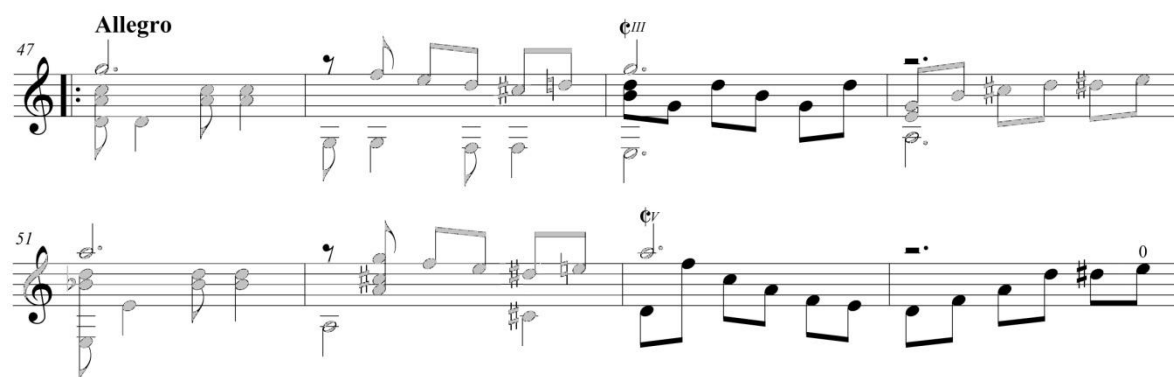
## 7. 2 MELODÍA TRISTE

fig. 1 (compás 20 al 26)



En las notas resaltadas de esta sección, se aprecia un “diseño” (figura rítmico melódica repetitiva de más o menos relevancia, que no es ni tema ni motivo) debajo de la melodía. Este diseño se mueve en corcheas y enfatiza con sus picos rítmico melódicos los acentos del Vals (antecesor del Pasillo), para dar un aire más europeo al arreglo, aprovechando el recurso técnico de la mano derecha derivado de los arpeggios.

fig. 2 (compás 47 al 54)



En las respiraciones de las frases cuando la melodía descansa (blancas con puntillo), aparecen en este ejemplo, unos “motivos anexos” (resaltados en la fig. 2) que funcionan como contramelodias de conexión, evocando el estilo tradicional de

los *cantos* típicos de los “guitarristas marcantes” de los conjuntos musicales de la región andina colombiana.

fig. 3 (compás 51)



En este caso, se ve una propuesta de digitación poco común en la tradición de la guitarra clásica, que utiliza una media ceja sobre dos cuerdas con el dedo 2 (corchete segunda y tercera cuerda), la cual pretende mantener estable el eje espacial codo/muñeca. Esto contribuye a una mejor preparación de la mano izquierda en el contexto de la frase.

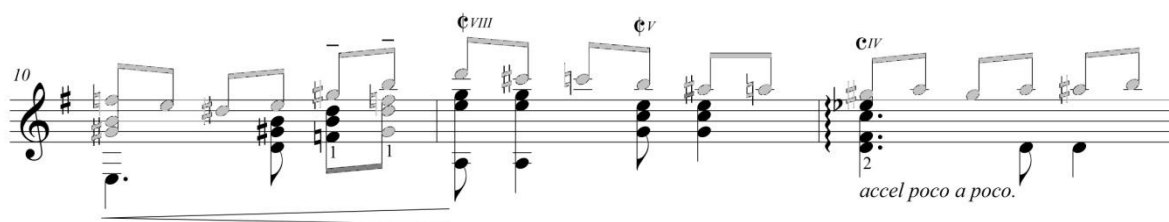
fig. 4 (compás 66 al 69)





Siendo la forma musical de “Melodía Triste”, al analizar sus secciones, un Rondó (A-B-A-C-A coda), y luego de haber explorado gran cantidad de recursos técnicos en la interpretación del pasillo, se prepara el retorno a la última “A” (en la tonalidad de mi menor) mediante un puente modulante que utiliza el trémolo contrastando con la digitación de las tres secciones, y que conduce de la tonalidad de do mayor a la dominante de mi menor (semicadencia).

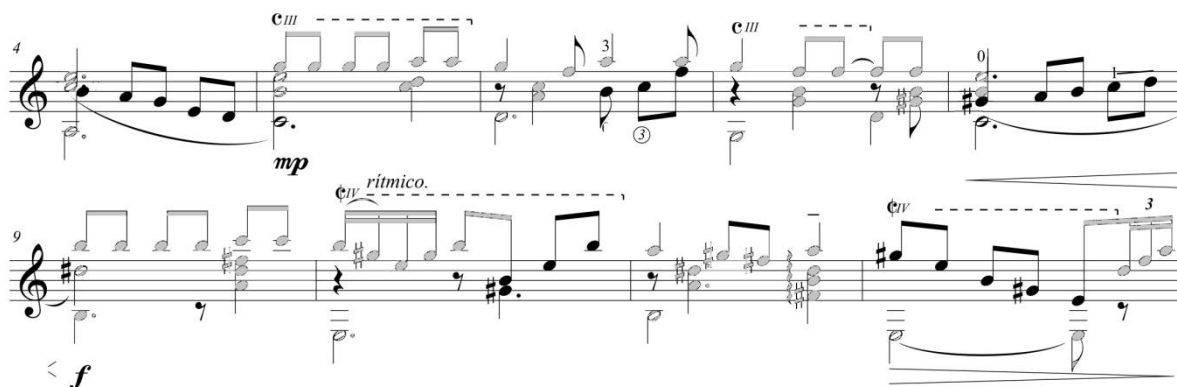
fig. 5 (compás 10 al 12)



Se muestra esquema rítmico del pasillo.

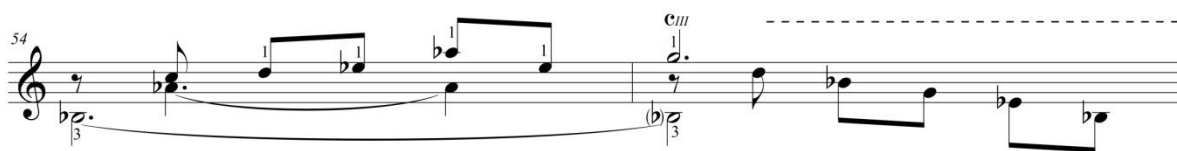
### 7.3 VEREDITA

fig. 1 (compás 4 al 12)



Las notas resaltadas son contramelodías para enriquecer el acompañamiento. Tener en cuenta que las que nacen en el compás 4 y 8 , también hacen parte de resolución de apoyaturas armónicas.

fig. 2 (compás 54 y 55)



En esta sección se propone hacer énfasis en la presión del dedo 3 en el bajo con duración de 2 compases para mantener el centro armónico mientras se teje la digitación en los otros dedos. La parte más difícil es la conformación de la ceja en el segundo compás.

fig. 3 (compás 49 al 57)



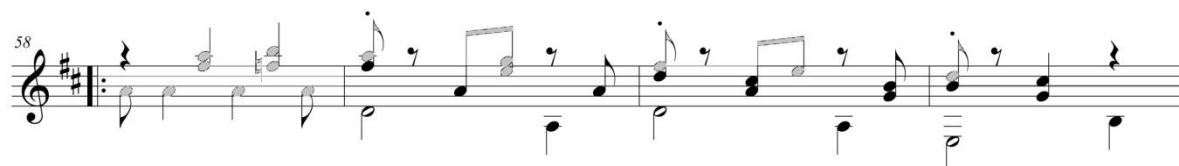
El anterior es el puente con modulación progresiva que conecta la primera parte en LA menor con la segunda parte en Re mayor (no existente en la composición original).

fig. 4 (compás 74 y 75)



El anterior es el puente que conecta la segunda parte en Re mayor con la primera parte en La menor (no existente en la composición original).

fig. 5 (compás 58 al 61)



Se muestra esquema rítmico de la guabina.

## 8. CONCLUSIONES

La música erudita hispanoamericana que tuvo auge en las colonias españolas, tuvo un vuelco debido a las gestas de independencia en parte por la suspensión del patrocinio de la corona española. Más adelante, emulando el movimiento nacionalista europeo, en América se cimenta nuevamente la música erudita a partir de los ritmos procedentes de la hibridación cultural de sus componentes europeo - africano- indígena. En el caso de Colombia, en la última década del siglo XIX y las dos primeras del siglo XX, aparecieron agrupaciones como la *Lira Antioqueña* y la *Lira Colombiana*, que aunadas al aporte musical de Pedro Morales Pino, circunscribieron la sonoridad de la bandola, la guitarra y el tiple, a la noción de *música nacional*.

Los guitarristas colombianos que han tenido procesos simultáneos o complementarios de formación académica aunada con la ejecución de música tradicional y/o popular son los que han llamado más la atención en la producción de música de vocación nacionalista.

En la zona andina colombiana la evolución histórica complementaria del tiple, la bandola y la guitarra ha aportado elementos estéticos sólidos que hacen parte de la sonoridad que buscan muchos compositores colombianos para obras de guitarra en la actualidad.

Podemos apreciar mejor la transmutación de la música dialectal indígena, el aporte europeo y la cultura del esclavo africano con la frase de Blacking: “las emociones humanas son similares a lo ancho del mundo y los códigos musicales pueden expresar y evocar sentimientos; la música no es un lenguaje universal. Los códigos musicales no han derivado ni de un lenguaje emocional único, ni de

un determinado estadio de evolución; los códigos musicales son socialmente aceptados, pues han sido inventados y desarrollados mediante la interacción de individuos en un contexto de diferentes sistemas sociales y culturales”.

La música andina tradicional colombiana, ha incluido definitivamente como piedra angular a la guitarra, la cual invariablemente ha estado en los conjuntos de cuerda pulsada desde principios del siglo pasado, en los cuales se nota el aporte de músicos académicos y autodidactas. Y de este núcleo han salido las producciones para guitarra solista de vocación nacionalista más rescatables. Por eso resalto el trabajo de Gentil Montaña y Clemente Díaz, quienes son continuadores de la misión que iniciaran músicos de la talla de Pedro Morales Pino, pero que además, en el caso particular de la guitarra, la elevan al contexto clásico universal.

Finalmente, la música andina tradicional colombiana para guitarra tiene variados recursos simultáneamente armónicos, melódicos y rítmicos, derivados de la influencia europea los primeros, y de ella y de los aportes africano e indígena, los dos últimos. Es importante que los guitarristas nacionales de formación universitaria puedan utilizar creaciones que generen un consenso técnico, compositivo e interpretativo en el ambiente académico a partir de este patrimonio cultural para que se amplíen las fronteras del repertorio guitarrístico colombiano. Teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto, en esta monografía cito a consideración 3 arreglos propios, que muestran recursos convencionales de la llamada técnica de guitarra clásica, pero recreando varios ritmos de la zona andina colombiana, en atención a que hay todavía poco repertorio editado y difundido de esta naturaleza a disposición. Se recalca que algunas digitaciones expuestas son lineamientos propios para hacer algún énfasis estético o de técnica utilizados frecuentemente en mis interpretaciones y que en algunos casos son “propuestas” a considerar por otros intérpretes.

## 9. BIBLIOGRAFÍA

- Abadía Morales, Guillermo. 1983. Compendio General de Folklore Colombiano. 4° Ed. Vol. 112. Bogotá. Biblioteca Banco Popular.
- Arnold, Jay. 1971. 7488 Guitar Chords. New York, California Music press.
- Blacking, John. 1981. Making artistic popular music: the goal of true Folk. Cambridge University Press.
- Caldersmith G. 1995. Designing a Guitar Family. Applied Acoustics. Vol 46.
- Cardona García, León. Taller de Armonía. Archivo personal. Hojas sueltas.
- Chapman R. 1998. Guía Completa del guitarrista. Editorial Diana. México.
- Chase G. 1942. Guitar and Vihuela: A Clarification. Bulletin of the American Musicological Society, No. 6 (Aug).
- Compendio General de Folklore Colombiano. 1977. 3° ed. Bogotá. Editorial Andes.
- Cruz González, Miguel A. 2002. Folclore, Música y Nación. El papel del bambuco en la construcción de lo colombiano. NOMADAS. Núm. 17. Universidad Central. Bogotá, Colombia.
- De Greiff, Hjalmar. Feferbaum, David. 1978. Textos sobre Música y Folklore. Vol 1 Núm 29. Bogotá. Boletín de la Radiodifusora Nacional de Colombia.
- Dufourcq, Norbert. 1973. LA MUSICA/Los hombres, los instrumentos, las obras. 3° Ed. Vol. 2. Barcelona. Editorial Planeta, S.A. Calvet, 51,53.
- Franco, Luis Fernando. 2005. Música Andina Occidental: entre pasillos y bambucos. 1° Ed. Vol 3. Bogotá. Ministerio de Cultura.
- Gómez Vignes, Mario. Octubre/ 2002. Glosas Críticas de un Itinerario Fallido. Conferencia dictada en Universidad Eafit- Medellín.
- Gonzáles, Jorge. 2010. Clemente Díaz : Música para Guitarra/Guitar Works. 1° Ed. Manizales, Universidad de Caldas.
- Guevara, Edwin. 2009. La Guitarra en Colombia. Arca de Música: Revista de Música Tradicional y Cultura.

- Jaramillo Restrepo, Gabriel. 2008. Introducción a la Historia de la Música /Curso de Apreciación Musical. 1° Ed. Manizales. Editorial Universidad de Caldas.
- Londoño, Maria Eugenia. Tobón, Alejandro. 2004. Bandola, tiple y guitarra: de las fiestas populares a la música de cámara. Num 7, vol 4, enero –junio. ARTES – LA REVISTA.
- Marulanda, Octavio. 1989. León Cardona, o el culto a la originalidad. En: Lecturas de Música colombiana, Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Marulanda, Octavio. González, Gladys. 1994. Pedro Morales Pino: la gloria recobrada. Vol 4. Ginebra – Valle. Colección Nuestra Música
- Perilla, José. 2013. Ausencia de la Guitarra Clásica en Colombia entre los siglos XIX y XX. Señal Memoria.
- Puerta, David. 1988. Los Caminos del Tiple. 1° Ed. Bogotá. Ediciones AMP Damel. Ltda.
- <http://dep musica.wikispaces.com/file/detail/NACIONALISMO+MUSICAL.pdf>.
- <http://www.colombiaidentitaria.blogspot.com/2013/06/gentil-montana-compositor-e-interprete.html>.
- <http://www.arcademusica.com/0000009a521202e0a/0000009a5511c6552.html/>.
- <http://www.senalmemoria.gov.co/index.php/home/los-archivos-nos-cuentan/item/957-ausencia-de-la-guitarra-cl%C3%A1sica-en-colombia-entre-los-siglos-xix-y-xx>.
- <http://www.readbag.com/guillombia-guitartistica-archivosweb-analisismusicalgentilmontana>
- <http://dialogos-jcv.blogspot.com/2008/09/reportaje-gentil-montaa.html>